

# CONSIDERACIONS A L'ENTORN DELS TEIXITS BRODATS CATALANS DE L'ALTA EDAT MITJANA

MILAGROS GUARDIA\*  
CARLES MANCHO\*

L'estudi dels teixits brodats medievals realitzats als antics territoris de la Marca Hispànica, així com el caràcter de les importacions, per diverses vies, d'obres d'aquest tipus és un capítol només parcialment resolt per la recerca actual. Una tradició que ha considerat els teixits brodats com a mostres menors de la producció artística, i que tots sabem que és una aproximació falsejadora de la realitat històrica, ho explica en part. En efecte, l'escàs nombre d'exemplars conservats també ha justificat una atenció menor, atesa la seva importància per a la cultura medieval, per les dificultats que implica la impossibilitat d'establir comparacions i de confirmar hipòtesis. D'altra banda, les fonts escrites, documentals i d'altra mena, ens proporcionen la lectura correcta del paper que exerciren dins dels ambients civils i religiosos. La recerca s'ha de plantejar, per tant, a partir d'una lectura conjunta de fonts i de testimonis conservats. És també fonamental tenir present que les diferents branques o tècniques de la producció artística no eren compartiments estancs des del punt de vista ideològic i cultural, però tampoc des de la utilització d'uns repertoris i esquemes iconogràfics, per no parlar de la resolució formal, unitària malgrat els accents i les peculiaritats que cada tècnica implica i desenvolupa per a expressar-se. Creiem que és en el marc, i exclusivament en el marc, de la complexa producció artística d'un moment i d'una àrea determinada que podem entendre els rars exemplars que malauradament el pas del temps ens ha servat de la producció de brodats alt medievals. Dins de la habitual interrelació de medis artístics no hi ha dubtes de que

\*Universitat de Barcelona

els teixits -sobretot els brodats-, per la seva utilització com a regal preferent, per la facilitat amb què eren traslladables, exerciren un paper important per a difondre i donar a conèixer models, repertoris iconogràfics. Una lectura, ni que sigui superficial, del *Liber Pontificalis*, per exemple, ja ens dona prou indicis de l'abundància dels temes i iconografies que es concretaven en el medi del brodat i que a partir d'alguns grans centres productors es difonien arreu d'Europa. Cal també tenir present els nombrosos indicis, alguns certament llegendaris, que en la tasca bàsica de dibuixar el que havia de ser brodat, hi participaren ja en èpoques primerenques alguns miniaturistes o pintors rellevants, com serà habitual més tard<sup>1</sup>. D'aquí la necessitat i l'oportunitat de tenir en compte per al seu estudi, les anàlisi que des d'altres medis, amb més possibilitats per les obres conservades, s'estan elaborant.

És amb aquests objectius de comprensió global dins d'una història de l'art de l'Alta Edat Mitjana que volem estudiar el conjunt d'obres que han arribat fins a nosaltres. Partim d'un magnífic precedent que és l'estudi que P. de Palol ha fet de la més espectacular de les obres conegudes a Catalunya, el brodat de la Creació de la catedral de Girona. Voldríem que aquesta manera de seguir les seves passes fos la nostra petita contribució al reconeixement del seu mestratge<sup>2</sup>.

Presentem una aproximació a dues de les peces cabdals que es conserven a Catalunya i que són, al nostre entendre, ben diferents en origen i significació. L'estola dita de sant Narcís, fins ara poc sovintejada pels estudiosos i de la qual fem una presentació material més detinguda, i l'anomenat "estendard de sant Ot", ben al contrari, una obra d'antic esmentada i considerada en els estudis internacionals i sobre la qual intentem precisar alguns aspectes problemàtics, iconogràfics i de filiació.

<sup>1</sup> Sobre aquesta qüestió, amb alguns exemples documentats a Anglaterra i dins d'unes cronologies primerenques, vegeu STANILAND, K., *Medieval Craftsmen. Embroiderers*, British Museum Press, Londres, 1991, p. 22 i ss.

<sup>2</sup> El professor P. de Palol va començar als anys 50 l'estudi dels brodats medievals catalans. El brodat de la Creació de la catedral de Girona, però, va ocupar preferentment la seva atenció amb un seguit d'estudis publicats, entre els quals destaquem els articles publicats a la revista *Cahiers Archéologiques* ("Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gérone") a París l'any 1956, que culminen en l'edició del llibre *El tapís de la Creació*, Artestudi, Barcelona, 1986. La carpeta on ell va anar conservant anotacions, cartes, guions sobre els altres brodats... ens la va cedir amb la seva generositat habitual perquè poguéssim acabar la feina ja iniciada per ell. Aquesta és la primera contribució a un estudi que tenim obert i que esperem que no defraudi la confiança que ha dipositat sempre en nosaltres.

## L'ESTOLA DITA DE SANT NARCÍS

L'estola es custodia, actualment, a l'excol·legiata de Sant Fèlix, formant part de la col·lecció diocesana no integrada dins el Museu D'Art de Girona (MD'A). L'estola i el manípul, o el que en resta, són actualment tres fragments de teixit. El primer fragment és una peça de 79,2 cm i d'amplada 5,2. L'amplada de la tira és el resultat de cosir dues tires més primes (0,8cm cadascuna) a una tria central més ampla. Les laterals són en vermell amb una inscripció en blanc, mentre que la central és monocroma (blanca) amb inscripció. El segon és del tot semblant al ja descrit, per bé que les mides són diferents; de llargada fa 119 cm de llarg per 4,9 cm d'ample, les tires primes tornen a ser de 0,8 cm. El centre d'aquest fragment és ocupat per un brodat rectangular de 8,1 x 5,7 cm. No cal dir que els dos fragments descrits són mutilats als seus extrems, mentre que les amplades són les originals. El tercer fragment és, potser, el més complet. Fa 84,5 cm de llargada i 5,5 d'amplada. Abans de la restauració conservava un brodat a l'extrem i per tal de fixar una altra peça brodada conservada solta, amb una forma idèntica a la que ja tenia, es perllongà 8,5 cm amb una franja neutra. Les dues peces brodades són trapezoidals, amb la forma que solen prendre les ínfules; la seva alçada és de 10,5 cm i la base és de 9 cm, mentre que per la part per què s'uneix a la tira fa 5,6 cm.

Mundó<sup>3</sup>, en un article recentment aparegut, ha proposat una lectura i una interpretació del text del nostre teixit<sup>4</sup>. Segons aquest autor la franja monocroma central diu així: "IN NOMINE DOMINI NOSTRI HIESU XP[IST]I /PATREM CVM PROLEM [E]ORVMQVE SP[IRITV]M

<sup>3</sup> MUNDÓ i MARCET, Anscari Manuel (1994). "La cultura artística escrita", *Catalunya Romànica, I (Introducció a l'estudi de l'art romànic català - Fons d'art romànic català del MNAC)*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 133-162, especialment p. 143-144 i les notes 96-103.

<sup>4</sup> El primer intent de lectura fou el de MERCADER Y BOHIGAS, José (1954): *Vida e historia de san Narciso, glorioso obispo, apóstol, mártir y patrono de Gerona*, Ed. Ariel, Girona, nota 117, p. 149-152, per a la inscripció p. 151-152. MARTÍN I ROS, Maria Rosa (1991): "Fragment de les vestidures litúrgiques de sant Narcís", *Catalunya Romànica, V (Gironès-la Selva-el Pla de l'Estany)*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 149. Cal dir que aquests estudis, més l'esmentat a la nota 3, són els únics publicats que parlen de l'estola. També hem de referir el dictamen que, a propòsit de la inscripció, feu mossèn Àngel Fàbregues, material inèdit a què hem tingut accés gràcies a Pere de Palol; en essència segueix, per a la transcripció, Mercader.

ALMVM/[VTRI]VSQUE, TRINVM DEITATIS CREDIMVS VNVM”<sup>5</sup>. Pel que fa a les franges laterals, a la superior llegim: “XP[ISTV]S VINCIT, XP[ISTV]S REGNAT, XP[ISTV]S IMPERAT;/EXAVDI XP[IST]E, TV ILLVM ATIVVA;/SALVS ET VITA S[AN]C[T]A MARIA, TV ILLUM ATIVVA./REDEMTOR NOSTER, REDEMCIO TVA NE PEREAT IN NOBIS/[...]AS, AMICE, MARIA ME FECIT;/QVI ISTA STOLA PORTA-VERIT SVPER SE/ORA PRO ME SI DEVM ABEAD A[TIV]TOREM.”. Mentre que a la inferior: “BENEDICAT NOS DEVS PATER CVSTODIAT NOS [HIESVS] XP[ISTV]S, INLVMINET NOS SPIRITVS SANCTVS./VITE NOSTRE CONFIRMED NOS VISTVS XP[IST]I;/INDVLGEAT NOBIS DOMINVS [VNI]VERS[A DELICTA NOSTRA]./ATIVTORVM NOSTRUM IN NOMINE DOMINI QVI M[E...]”.

Aquesta inscripció és, segons Mundó, una barreja complexa de textos erudits difosos per Itàlia i l’Europa centroccidental<sup>6</sup>. No és, però, aquesta la part que més ens interessa de l’estòla, tot i que cal remarcar que a parer de les observacions paleogràfiques i les consideracions referides, Mundó situa la peça dins la segona meitat del segle X i atribueix la seva factura a l’abadessa Maria de Sant Pere de les Puelles, morta també entorn a aquestes dates i de la qual es conserva la làpida sepulcral. Pel que fa a l’autoria, segons la nostra opinió, caldria una mica més de cautela en assignar-la tan

<sup>5</sup> Seguim l’ordre de lectura establert per Mundó (1994), “La cultura...”, citat.

<sup>6</sup> Fragments com *Ora pro me...* són, segons l’autor, cites erudites que es remunten a inscripcions catacumbals dels segles IV-VI i que s’usaran freqüentment com a colofó als còdex entre els s. VII-XI. També hi trobem manlleus dels *Laudes Hincmari*, s. IX, (*Xps vincit...ne pereat in nobis*), o fórmules trinitàries de possible tradició visigòtica (*Benedicat nos Deum...*), així com la signatura *Maria me fecit*. Cal dir que durant l’època en què la nostra peça fou restaurada, any 1957, a l’actual Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona es desvetllà l’interès per aquesta estola entre Pilar Tomàs, aleshores directora del museu, Pere de Palol, Joan Ainaud i Àngel Fàbregues. Precisament en una de les cartes creuades entre Pilar Tomàs i Pere de Palol (llavors a Valladolid), aquesta li remet un breu informe de mossèn Fàbregues, al qual ja hem fet al·lusió. Aquest darrer arribà a conclusions similars a les que arriba Mundó (1994): “La cultura...” citada, tant per a l’origen d’alguns textos (els *Laudes Hincmari*), com per a la datació (segle X).

directament a l'abadessa de Sant Pere<sup>7</sup>. L'esment als brodats es limita a considerar que no foren concebuts originàriament per a la peça, ja que tapen part de la inscripció, cosa que li "fa sospitar que l'ornament litúrgic havia estat planejat en dos moments molt propers, probablement per la mateixa artista Maria, amb destinació a un lloc de culte dedicat a sant Llorenç<sup>8</sup>. No podem estar d'acord amb aquesta interpretació, com intentarem demostrar.

Les tres peces brodades són completament diferents tècnicament i artística de l'estola pròpiament dita. Mentre que les tires amb inscripció són teixides mitjançant el teler de tauletes o de cartrons, amb ordit de seda salvatge i trama de lli, els brodats han estat confegits amb sedes de colors i or sobre una base de tafetà de lli<sup>9</sup>, i amb una tècnica propera al punt de figura o de matís (que és el que trobem a peces com el Brodat de la Creació del tresor de la seu de Girona, l'estendard de sant Ot -Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona-, o l'antependi conservat al Victoria & Albert Museum de Londres), però que no arriba a ser-ho<sup>10</sup>.

La mateixa riquesa dels materials, amb l'ús de nombrosos colors<sup>11</sup>, ja ens suggereix un altre tipus d'encàrrec, com també ho fan les escenes que tot seguit analitzarem.

En el segon fragment d'estola hem parlat d'un requadre, de 8,1 x 5,7

<sup>7</sup> Respecte a aquesta afirmació, referida a l'autoria de la peça, vegeu DODWELL, C. R. (1995): "Bordado: 800-1200", *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*. Ed. Cátedra, Madrid, p. 35-66 i notes p. 524-527, especialment p. 61-66, on es tracta la problemàtica de l'artesa d'agulla, en concret a la p. 66: "Dado que en la época que nos ocupa, el mérito de una obra de arte solía recaer en la persona que la encargaba y no en la que la ejecutaba, es aconsejable mostrar algo de precaución...". L'art dels teixits era un dels que produïa obres més sumptuoses; fóra lògic, per tant, que el comanditari volgués veure recompensat els seus orgull i prestigi signant l'obra, això evidentment no té res a veure amb realitzar la peça sinó amb pagar les despeses. Pel que fa a l'abadessa, vegeu Mundó (1994): "La cultura...", citat, p. 143 i nota 94.

<sup>8</sup> Vegeu Mundó (1994): "La cultura...", citat, p. 144.

<sup>9</sup> Vegeu Martín (1991): "Fragment de les vestidures litúrgiques...", citat, p. 149. També el dossier realitzat arran de la restauració realitzada entre juny de 1956 i 1957, citat per Martín, com: TOMÀS I FARELL, Pilar (1956-57): *Estola de sant Narcís*, Arxiu del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona (s/p).

<sup>10</sup> El punt de figura o de matís és aquell en què, un cop passat, el fil torna enrere i, des de sota, travessa la passada pel mig. Mercès a les orientacions de la senyora Martín, hem sabut que el que trobem als brodats de l'estola és un estadi previ, una mena de "prepunt de figura" i que l'ús d'aquesta tècnica ens pot remuntar fins als segles VI-VII.

<sup>11</sup> Seguint la descripció de Tomàs (1956-57): *Estola...*, citat, tenim: blanc, gris, encarnat, blau, carmí, marró, rosat i verd, a més, òbviamment, del fons d'or.

cm, intercalat enmig de la tira de teixit. En aquest brodat s'hi representa la Verge Maria (fig. 1). Aquesta, de mig cos, està en posició frontal, vesteix una mena de túnica amb una sanefa, recollida al pit per un cinyell circular. A l'angle inferior esquerre té una creu grega. Al voltant de Maria trobem la inscripció "S[AN]C[T]A MARIA ORA PRO NOBIS". La diferència d'aquest brodat enfront dels altres dos és que els vestits, les lletres i el perfil dels cabells són treballats amb fil d'or, mentre que el fons de l'escena ho és amb franges de colors (blau, rosat i blau).

El tercer fragment de l'estola presenta cosit en un dels extrems una de les "ínfulas" amb l'escena del Baptisme de Crist (fig. 2). A l'esquerra, dret i amb túnica llarga, sant Joan Baptista alça les mans damunt el cap de Crist. El vestit de Joan és verd i té els plecs en negatiu fets amb fil d'or. Vertical damunt del cap de Crist hi apareix el colom de l'Esperit Sant, amb les ales esteses. Crist, nu, sembla estar-se dins un recipient o pica, difícilment podríem parlar d'un curs d'aigua, sobretot pel sentit dels "plecs" (més aviat regalims) completament verticals. En aquesta el fons és fet amb or i per aquest motiu la inscripció que identifica l'escena s'ha fet ressaltar col·locant-la dins uns cartutxs de colors: "IOANNES BAPTIZAT XP[ISTV]M".

L'altra "ínfula", la que fa de parella a la ja descrita, ens mostra el martiri de sant Llorenç (fig. 3). Amb unes característiques físiques similars, aquesta, però, ens ha pervingut mutilada en el quart inferior esquerra, per la qual cosa han desaparegut el cap de sant Llorenç i gran part de la graella<sup>12</sup>. Tota la part inferior era ocupada per la graella, damunt la qual trobem sant Llorenç, estirat, cobert per un *perithonium* i amb les mans lliures i alçades vers el cel. A l'angle superior esquerre apareix la mà de Déu sortint d'un

<sup>12</sup> A propòsit d'aquesta mutilació que observant la peça sembla, efectivament, voluntària, caldria fer referència a la carta, coneguda des de principi del s. XIX, del bisbe Berengari a l'abat Sighardus de Sant Ulric i Santa Afra d'Augsburg. Segons sembla, assabentats en aquest monestir de l'existència de les relíquies de sant Narcís, en sol·licitaren algunes parts del cos. Berengari respongué (any 1058) que no els enviaven cap part del cos car aquest restava "incorrupte", però que a canvi enviaven parts "de vestimento et stola". La hipòtesi és que el fragment d'estola que manca és el que fou enviat a Augsburg. Vegeu MERINO, Antolín i DE LA CANAL, José (1819): *España Sagrada, Tomo XLIII, Tratado LXXXI de la Santa Iglesia de Gerona*, Imprenta de Collado, Madrid. p. 307; VILLANUEVA, Jaime (1850): *Viage literario á las iglesias de España, XIII, Viage á Gerona*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid. p. 114; Mercader (1954): *Vida e historia...*, citat, nota 117, p. 150-151; Mundó (1994): "La cultura...", citat, p. 144 i nota 10,3 on remet a MUNDÓ, A.M. (1974-75): "L'autenticitat del sermó del bisbe Oliba de Vic sobre sant Narcís de Girona", *Homenatge a Santiago Sobrequés. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 22 (Girona), p. 101-103, en el qual hi ha una transcripció de la carta.

núvol. Entre aquesta i les del sant hi veiem una creu grega. La llegenda que acompanya l'escena és "LEVITA LAVRENCIVS", col·locada dins els preceptius cartutxs, sobre fons d'or.

Estilísticament, tot i la dificultat que comporta comparar peces d'aquesta mena, sobta, a primer cop d'ull, el seu marcat aire bizantinitzant. Hom té la temptació d'apropar al món copte, potser per la manera de fer rude i l'aire orientalitzant, tot i que compartim observats amb atenció, aquests brodats s'allunyen sensiblement del món copte<sup>13</sup>. El tipus de treball, en una superfície plana, fa pensar en obres d'esmalteria bizantines, com ara la creu de Pasqual I, o el reliquiari de la Vera Creu, també conegut com a Fieschi-Morgan Stauroteca<sup>14</sup>. El *cloissonné* queda molt a prop de la manera que hom emprà per a delimitar les figures en el brodat, cosa que facilita o, més aviat, provoca la comparació. Hem de dir, però, que tot i l'esforç d'abstracció que suposa, els paral·lels més propers per a les formes dels personatges dels brodats els hem trobat en els ivoris, en concret a les nombroses pixides creades dins el món bizantí provincial del s. VI<sup>15</sup>. Observant qualsevol d'aquestes caixetes trobem els mateixos tipus de rostre amb mandíbules pesants que donen a la cara un perfil quadrat, així como els ulls, tan a prop d'aquest disseny també quadrat que trobem a les figures del brodat. Sense entrar en més detalls, el fet és que la proximitat amb el món bizantí provincial és evident, tot i que les inscripcions llatines ens condueixen al context bizantí d'occident.

Pel que fa a la iconografia, hi observem alguns detalls interessants que creiem que cal posar de relleu en una primera aproximació. Així, per exemple, al brodat de sant Llorenç hi podem veure perfectament l'escena del martiri a les graelles. Ja hem dit, però, que el sant té les mans enlaire,

<sup>13</sup> Segons esmenta MERCADER (1954): *Vida e historia...*, citat, nota 117, p. 150, Gómez Moreno ja expressava aquesta opinió quan fou consultat: "Sus fondos de oro, prendido superficialmente, son su característica, y viene de lo oriental, pero no de lo copto".

<sup>14</sup> Per a la creu de Pasqual I, vegeu CAVALLLO, Guglielmo et alii (1986): *I Bizantini in Italia*. Ed. Garzanti-Scheiwiller, Milà, fitxa 196, fig. 196. Per al reliquiari vegeu FRAZER, Margareth F. (1979). "Reliquiary of the True Cross", *Age of Spirituality, Late Antique and Early Cristian Art, Third to Seven Century (Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978)* (editat per Kurt Weitzmann). The Metropolitan Museum of Art and Princeton Univ. Press, Nova York (=AGE). p. 634-636, cat. n. 564.

<sup>15</sup> Vegeu dins AGE, citat, cat. n. 405, 414, 418 i 549, procedents de les zones de: Síria, Síria-Palestina, Constantinoble i Nord d'Àfrica.

com en actitud d'orant i que en elles sosté una creu grega. Segons la nostra lectura és el màrtir qui té la creu i qui l'ofereix a Déu. No creiem, per tant, que tingui res a veure amb una concessió de la palma de màrtir. Aquest detall resulta peculiar en les representacions d'aquesta escena, i l'única escena que li és propera, per l'actitud de les mans, és la del cicle del frontal de Sant Llorenç Dosmunts<sup>16</sup>, de final del segle XII-inicis del XIII. Cal dir que a totes les imatges conservades del sant, aquest és representat bé a les graelles, a la manera convencional (com a Berzé-la-Ville), o bé dempeus i amb una creu sobre l'espatlla com veiem a San Lorenzo fuori le Mura o al Mausoleu de Gal·la Plàcidia. La importància del culte a sant Llorenç és coneguda des d'antic sobretot a Itàlia, en general, i a Roma, en particular, fins al punt que era un dels pocs que entre els atributs duia la creu llarga, com la del Mausoleu de Gal·la Plàcidia, de fet a Roma només sant Pere li disputava aquest honor. Altres sants també la duïen: sant Víctor, sant Protasi i sant Gervasi a Milà; sant Andreu i sant Joan Baptista a Constantinoble i sant Esteve. La creu curta, per contra, era només pròpia de l'art bizantí i era concedida a tots els sants<sup>17</sup>. D'altra banda Prudenci, a l'himne VI del *Peristephanon*, ja fa referència a un fet semblant en aquest cas al martiri de Frutuós, Auguri i Eulogi<sup>18</sup>, és prou significatiu que un autor del segle IV, com Prudenci, el qual es dedica a anar resseguint els diferents *matyria*, no només hispànics, sinó també romans, ens doni aquesta dada.

Pel que fa a la cronologia, s'han fet fins ara dues propostes. Pere de

<sup>16</sup> Vegeu els dos articles de Sureda: SUREDA, Joan (1986a): *Catalunya Romànica, III (Osona II)*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 466-472; SUREDA, J. (1986b): *Catalunya Romànica, XII (Museu Episcopal de Vic-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 158-160.

<sup>17</sup> Per a sant Llorenç en general, vegeu CABROL, Fernand i LECLERCQ, Henri (1929): *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, vol. VIII, 2a part. Librairie Letouzey et Ané, Paris, col. 1917-1961; RÉAU, Louis (1958): *Iconographie de l'Art Chrétien*, III-2, P.U.F, Paris, p. 787-792; CARLETTI, Sandro i CELLETTI, M. Chiara (1988): "Lorenzo", *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Città Nuova Editrice, Roma, col. 108-129. Per al motiu de les creus com a atribut diferencial de l'orient i l'occident: SCHLUNK, Helmut (1970): "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave", *Archivo Español de Arte*, 43, p. 260-261, remet a l'estudi de SCHÄFER, E (1936): "Die Heiligen mit dem Kreuz", *Römische Quartalschrift*, 44, p. 67-104, al qual no hem tingut accés.

<sup>18</sup> "Nexus derique qui manus retrorsus/ in tergum revocaverant revinctas/ intacta cute decidunt Adusti/ Non aussa et cohibere poena palmas/ in morem crucis ad patrem levandas/ solvit brachia quæ deum precentur". Prudenci, *Peristephanon*, VI, 103-108, hem emprat la versió d'Ortega, Alfonso (1981) *Aurelio Prudencio. Obras Completas*, B.A.C., Madrid.



Palol es decantava pels segles XI-XII, mentre que Volbach l'avançava als segles IX-X<sup>19</sup>. Dificilment podem deduir una cronologia precisa des del punt de vista dels materials emprats i la tècnica. Pel que fa als materials ja en trobem a l'occident bizantí des del s. VII<sup>20</sup>, pel que fa a la tècnica ja hem vist com podríem remuntar-nos fins als segles VI-VII (*vid. supra*). Les inscripcions dels brodats tampoc no permeten d'arribar a acotar cap cronologia mitjançant el tipus de lletra, les abreviatures, ni els termes ni fórmules utilitzades. Mundó considera que, segurament, les peces afegides són posteriors a l'estola, de poc temps, només pel fet que són afegides<sup>21</sup>. Segons la nostra opinió, prendre l'estola com a *terminus post quem*, per a datar els brodats és un error. Sabem que el reaprofitament de teixits era una pràctica, més que comuna, obligada i res no impedeix que aquestes peces fossin anteriors en el temps i procedents d'un lloc diferent.

Cap d'aquests elements impedeix una cronologia alta per als brodats i, per contra, detalls iconogràfics i filiacions estilístiques fan que ens inclinem per un moment no posterior al segle IX, seguint en part l'opinió de Volbach. Dins el món hispànic cristià no és possible de refer un taller capacitat per a realitzar un brodat d'aquestes característiques en aquestes dates, les peces de teixit conservades o són manifestament musulmanes (la major part) o són més tardanes, p. ex. les ínfules de Palència<sup>22</sup>. Tot ens porta a pensar que la peça devia arribar, en un moment que l'estat actual de la investigació no permet precisar, provinent d'algun lloc d'Itàlia, on el caliu bizantí fos prou potent, els materials prou a l'abast i la iconografia prou habitual per reflectir particularismes martirials tan subtils com el recollit per Prudenci i el nostre brodat. Pensem que el centre de Roma podria ser el

<sup>19</sup> MARTÍN (1991): "Fragment de les vestidures...", citat, p. 149.

<sup>20</sup> Vegeu el treball de LOMBARD, Maurice (1978): *Les textiles dans le Monde Musulman du VII au XII siècle*. Mouton Ed., París-La Haia-Nova York (Études d'Économie Médiévale III), p. 59, 198 i esquema 14 per al paper de la ciutat de Pavia en el comerç de la seda i p. 19-104 i 214-218 per a la indústria de seda bizantina.

<sup>21</sup> Mundó (1994): "La cultura...", citat.

<sup>22</sup> Per als teixits musulmans vegeu PARTEARROYO LACABA, Cristina (1993): "Los tejidos medievales en el Alto Aragón", *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (26 de Junio-26 de Septiembre de 1993). Diputación-Gobierno de Aragón, Huesca, p. 137 i ss. Per a les ínfules de Palència vegeu: FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C. (1942): *El Bordado*. Ed. Alberto Martín, Barcelona, p. 54 i NAVARRO GARCÍA, Rafael (1946). *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, vol. IV, Excma. Diputación Provincial, Palència, p. 203.

lloc d'origen de la nostra peça. Caldria, entre altres aspectes, aprofundir en les condicions concretes de l'arribada a Catalunya, a Girona, dels brodats que junt amb l'estola seran vinculats a sant Narcís.

## L'ESTENDARD O PENÓ DIT DE SANT OT (fig. 4 i 5)

El teixit brodat conegut com a penó o estendard de Sant Ot fou recuperat en un reconditori de l'altar parroquial de la catedral de la Seu d'Urgell dedicat a sant Ot i adquirit per la Junta de Museus al bisbat el 1918. Actualment es conserva al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona. El coneixement de les circumstàncies de la troballa, i també la primera descripció i anàlisi, es deuen a J. Folch i Torres<sup>23</sup>. Des d'aleshores ha estat esmentat en diversos estudis i ha rebut l'atenció de les anàlisi tècniques, a més d'intervencions de conservació física<sup>24</sup>.

L'observació de l'estat en què fou descobert no deixa dubtes que la peça anava penjada de la seva part superior, de manera que segurament per la degradació que en derivà, hagué de ser reparat en aquesta part tot afegint-hi un pedaç d'una tela diferent i tal vegada modificant el procediment original. Tot observant els simples forats de la tela per la qual s'hi feren passar cordills sembla poder-se deduir que no era aquesta la forma adient i originària per un teixit brodat de la categoria del que ens ocupa. En qualsevol cas si observem la disposició dels temes figurats i prenem com a referència

<sup>23</sup> Fou mostrat ja a l'*Exposición hispano-francesa, Arte retrospectivo*, Zaragoza, 1908, p. 104, però el primer estudi és el de FOLCH I TORRES, J., "L'estendard de Sant Ot. Adquisicions del Museu de Barcelona", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, Barcelona, 1915-1920, p. 16-18. Del mateix autor cal consultar també: "L'estendard de Sant Ot", *Gaset de les Arts*, 32, 1925, p. 31-33 i 32, p. 4-5; i *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de Arte románico*, Barcelona, 1926, p. 81-84.

<sup>24</sup> Cal destacar entre les nombroses cites a l'estendard que es limiten, en general, a resumir Folch i Torres, GUDIOL, J., *La pintura mig-aval catalana. Els Primitius*, II, Barcelona, 1929, p. 482-485; VERRIE, F.P., "L'Art romànic, Les arts decoratives", a *L'Art català*, I, Barcelona, 1957, p. 248; SCHRAMM, P.E., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1954-1956, 3 vol., esp. vol. II, on tracta els estendards i banderes; SCHRAMM, P.E., *Las insignias de la realeza en la edad media española*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, p. 118-120; MARTIN, R.M., "Penó de sant Ot", *Catalunya Medieval* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, p. 54; MARTIN, R.M., "Penó de Sant Ot", a *Catalunya Romànica. VI. L'Alt Urgell. Andorra*, Barcelona, 1992, p. 358. L'obra fou exposada a l'exposició d'art romànic de Barcelona, *El Arte románico*, Barcelona, 1961, p. 198. L'estendard ha estat restaurat en els tallers del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, on es conserva actualment.

el que hem comentat, la banderola o penó recorda la resolució tipològica dels *vexilla* imperials, quadrats amb els gallerets o serrell penjant a la part inferior i lligats a una hasta o pal vertical mitjançant una peça o pal horitzontal, perpendicular al primer, tal com veiem en abundants representacions imperials romanes i també bizantines que segueixen aquesta tradició<sup>25</sup>. La forma romana d'aquests *vexilla* és transmesa a Occident, vinculada, però a la tradició clàssica imperial, com es pot comprovar per exemple en els dibuixos de l'arc de triomf carolingi d'Eginardus. No s'ha d'excloure, de totes maneres, que fos penjat per la part superior però lateralment a l'hasta tal com observem en abundants exemples dels segles medievals representats en escenes militars o religioses, i que fins i tot el trencament que hem assenyalat fos la conseqüència d'aquesta forma de penjar que forçava precisament aquest angle<sup>26</sup>.

El coneixement d'aquests estandards o banderes a l'occident medieval es limita a les informacions que ofereixen les fonts escrites i als testimonis iconogràfics. Són ben pocs els exemplars conservats dins de les cronologies alt medievals que ens ocupen. El de Sant Ot i el procedent de Lleó amb la representació d'Isidor a cavall amb mitra, creu i sabre, són els únics exemples hispànics clars. Cal afegir la possible bandera o mocador de Colònia, d'origen desconegut, la bandera de San Giorgio in Velabro (Museo

<sup>25</sup> Precisament és a partir d'aquesta tradició que s'expliquen els *vexilla* que porten els arcàngels en algunes representacions pictòriques occidentals, com ara al conjunt italià de Galliano i, segurament a través d'aquesta via, en coneixem alguns exemples catalans com els de Sta. Eulàlia d'Estaón, Sant Miquel d'Engolasters, Santa Maria de Cap d'Aran Santa Maria d'Aneu, ja analitzats en aquesta peculiaritat per BOUSQUET, J., "Le thème des "Archanges a l'étendard" de la Catalogne a l'Italie et a Byzance", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 5, 1974, p. 7-27. Així i tot, cal recordar que no és una tipologia corrent a Occident excepte en la configuració d'imatges de ressonàncies imperials.

<sup>26</sup> Els testimonis conservats són abundantíssims i fóra absurd fer-ne una referència detallada. Només a tall d'exemple podem esmentar la riquíssima tipologia que observem a la tapisseria de Bayeux, entre els quals els rectangulars penjats lateralment, o ja en dates més avançades, els també abundants de les escenes militars de les pintures murals dels palaus de Barcelona, del segle XIII.

Sacro) i l'estendard de Würzburg amb sant Kilian, patró de la vila<sup>27</sup>. A. Grabar creu que aquesta moda de les banderes o estendards en tela i representacions brodades d'imatges religioses prové de la tradició bizantina i atribueix un ús militar exclusiu als exemplars hispànics citats<sup>28</sup>. Pels testimonis iconogràfics podem deduir que eren igualment freqüents els estendards de forma rectangular amb penjolls, com el de Sant Ot, i els triangulars o gallerets. Apareixen representats normalment a les escenes de batalles, però en alguns casos els porten religiosos, en processó, per la qual cosa sembla que no podem deduir una tipologia o forma preferent en relació amb un ús militar o religiós<sup>29</sup>. La diversitat de funcions de banderes i estendards és ben coneguda i la iconografia clarament religiosa, com és la del cas que ens ocupa, res no indica de la seva utilització primera ja que sabem de molts exemples amb cicles figurats religiosos que eren usats pels exèrcits tant a Bizanci com a l'occident cristià<sup>30</sup>.

No sabem encara el motiu pel qual aquesta peça concretament esdevingué relíquia o adquirí un significat religiós superior que expliqui la seva

<sup>27</sup> Sobre aquestes peces segueix essent important l'estudi de SCHRAMM, P.E., *Herrschaftszeichen...*, citat, on, a més a més, defensa que el mocador de Colònia és de procedència hispànica i que era possiblement un estendard. Un intercanvi epistolar entre els professors Schramm i De Palol contingut a les carpetes que utilitzem ens posen de manifest que aquest últim no estava d'acord amb la procedència catalana defensada per Schramm. A. Grabar dedicà una ressenya a l'estudi de Schramm on discutia aquestes peces i manifestava també el seu desacord amb la procedència del mocador de Colònia. GRABAR, A., "L'Archéologie des insignes médiévaux du pouvoir", *Journal des Savants*, 1956 (recollit a *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, 1968, vol. I, p. 90-99. Sobre la peça de sant Isidor de Lleó, vegeu la referència de GONZALEZ MENA, M.A., "Bordados, pasamanerías y encajes", a BONET CORREA, A., *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, p. 389-422, esp. 392, on es defensa una cronologia encara dins el segle XII.

<sup>28</sup> Vegeu A. Grabar, "L'Archéologie...", citat, p. 91-92.

<sup>29</sup> Entre molts altres exemples d'aquesta diversitat tipològica no vinculada a funcions precises podem esmentar els mosaics del triclini de Lleó III del palau del Laterà, d'època carolíngia, on es representa sant Pere amb el Papa i Carlemany en l'acte de l'entrega de l'orífama, on aquesta té forma rectangular acabada en gallarets, triangulars i penjada lateralment (vegeu KRAUTHEIMER, R., *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980, fig. 90). A les pintures murals catalanes de Sant Pere de Sorpe, en la representació de la Barca de Pere, la bandera o estendard representat té forma rectangular amb el crismó inscrit i penjada lateralment, com les que es portaven habitualment a la guerra i no com el làbarum constantinià. Sobre l'ús dels estendards dins de les esglésies, vegeu Staniland, K., "Medieval Craftsmen...", citat.

<sup>30</sup> J. Folch, "L'estendard de Sant Ot...", citat, ja feia un recorregut sobre aquestes qüestions i citava documentació sobre la varietat de funcions d'aquestes peces. Sobre el tema dels orígens bizantins, vegeu A. Grabar, "L'Archéologie...", citat, p. 92. Vegeu també J. Folch i Torres,

disposició en l'interior d'un reliquiari en un moment indeterminat, constata a partir del segle XVIII. S'ha suggerit una vinculació directa amb sant Ot, tot i que no hi ha documentació que en faci referència mentre que sí que s'esmenten les seves vestidures<sup>31</sup>. Arran d'aquesta vinculació s'ha deduït una cronologia pròxima al sant, entre final del segle XI i començament del XII.

El teixit és de lli cru i brodat amb sedes de colors negre, vermell, groc daurat, blanc i rosat, amb la tècnica anomenada de punt de figura. Tant els materials emprats com la tècnica i la seva resolució fan deduir que es tracta d'una obra de gran qualitat com a brodat i difícilment pensable com a producte de brodadors no professionals, no inscrits en un taller important<sup>32</sup>. La peça és quasi quadrangular mentre que la part inferior es retalla en tres penjolls en forma de galleret, triangulars. El quadrat s'emmarca amb un tema vegetal d'origen clàssic de fullam amb fulles molsudes, àmpliament utilitzat dins els repertoris dels artesans dels segles del romànic. Sobre el vermell de fons s'hi dibuixen les figures dels quatre vivents que es disposen als espais que allibera la gran màndorla central. En aquesta, de forma apuntada, es representa la imatge de Déu en majestat, assegut en una trona amb estructura d'arquets a la part inferior, com encara es pot endevinar, amb la mà esquerra sobre el llibre que descansa al corresponent genoll i la mà dreta aixecada fent el característic signe de benedicció i sostenint entre dos dits un petit objecte circular, disc o esfera, sobre el qual tornarem a parlar més avall. El fons del teixit al interior de la màndorla devia ser brodat d'un color diferent, potser groc daurat per les restes conservades. S'anima, a banda i banda del cap de Déu amb dos motius florals formats de petits cercles. La màndorla és definida amb un tema d'orla de pedreria o perles.

L'ordre dels quatre vivents no és el convencional, tot i que es relaciona amb molts altres exemples dins de les cronologies dels segles XI i XII. Així, l'àguila de sant Joan es disposa a la dreta de Crist a la part superior i el segueixen en la direcció de les agulles del rellotge l'àngel de Mateu, el brau de Lluc i el lleó de Marc. En cap cas s'hi afegeixen les inscripcions amb el seu nom. Són figures animals amb ales, de cos sencer, excepte el que correspon a Mateu, i sostenen llibres entre les seves potes menys en el cas

<sup>31</sup> "L'estendard de Sant Ot...", citat.

<sup>32</sup> Aquesta és la lectura que fa R.M. Martín, "Penó de Sant Ot", citat, p. 54.

de l'àguila de Joan que recolza sobre una forma elíptica que no dubtem a identificar com el volumen o rotlle. Justament sota la figura de Joan es disposa la inscripció que ens informa del nom del comanditari o oferent de la peça: ELISAVA ME F(e)CIT.

Els elements penjants de la part inferior s'emmarquen i separen de la peça quadrangular amb el mateix tema de perles ja esmentat per l'orla. El fons és brodat en tons vermells i sobre ell s'hi destaca una figura femenina en cadascun dels penjolls. Van embolcallades per un pesat mantell només decorat amb una vora perlada, més rica la de la figura central i els seus caps són coberts. Sostenen un llibre a la mà esquerra les que ocupen els extrems i un objecte no identificable la central. La mà dreta en tots els casos s'aixeca cap amunt, i els caps, en una inversemblant torsió, s'esforcen per contemplar Déu. A la part superior, a banda i banda, s'hi dibuixen dues flors de lliri. L'actitud de les tres figures, la seva posició en el conjunt de la composició, així com l'absència de nimbe fa pensar que es tracti dels "retrats" de les donants i ens atreviríem a identificar la figura central, més destacada pel seu habillament i posició, com la mateixa Elisava que manà fer el brodat.

D'aquesta breu presentació se'n deriven diferents aspectes que mereixen una reflexió pel seu interès. El primer és la versió i interpretació concreta dels vivents, el segon és la identificació de l'objecte circular que porta Crist entre els dits i el tercer, la inscripció, la seva interpretació i les dades que ofereix en relació amb el tema del funcionament dels tallers de brodat a Catalunya.

Han estat llargament debatuts els motius que en alguns exemples de la representació de la Maiestas amb el Tetramorfos la figura de Joan es destaca per damunt dels altres evangelistes, per la seva posició o pels seus atributs, el volumen. Sembla acceptat actualment que la preeminència de l'evangeli de Joan i del seus textos profètics és una qüestió ja perfectament assumida dins de la tradició occidental des de l'Antiguitat Tardana, des d'Agustí i Beda, així també com la difusió d'aquest fet dins de la tradició carolíngia a partir de la via irlandesa i de les illes britàniques en general a partir d'Alcuí de York. De fet els primers exemples que conservem de les versions en les quals es fa palesa aquesta preeminència són d'època car-

l'íngia i en determinats centres i ambients la seva continuïtat és acceptada<sup>33</sup>. No tenim dubtes de que la particularitat que observem en l'estendard de Sant Ot situa aquesta obra dins una tradició d'origen carolingi i francesa de manera especial. Fins i tot la mateixa resolució de l'estranya forma elíptica que serveix de base a l'àguila, una evident mala interpretació del model que devia presentar el volum, la retrobem molt semblant en alguns exemples d'aquesta tradició. El gest de les quatre figures que giren el seu cap per a adreçar-se a Crist és també característic de les formulacions iconogràfiques d'època carolíngia.

Pel que fa a l'objecte circular, o esfèric, que Crist porta a la mà dreta, ha estat també notat en un seguit d'exemples que tenen el seu origen en l'escola carolíngia de Tours (fig. 6) i una extensió al llarg de l'Edat Mitjana que, tot i ser restringida o, per això mateix, resulta força indicativa. No s'han recollit encara tots els exemples que conservem dins del món hispànic, tant en el medi de la il·lustració de manuscrits com en les arts monumentals, però volem contribuir a augmentar i precisar aquest tema, ja que creiem que pot oferir arguments sobre la transmissió de models i la seva comprensió en diferents àrees i moments de l'art d'Occidental a l'Alta Edat Mitjana. Pel que sabem, els més antics exemples hispànics es conserven en alguns manuscrits de Beats que corresponen a la família IIB, família que defineix i enriqueix la seva recensió en el segle X. En efecte, un dels més significatius és el Beat de Girona en el qual la *Maiestas Domini* del fol. 2 (fig. 7) ens mostra Crist amb el disc entre els dits acompanyat d'una inscripció que en precisa el seu significat: "*mundus*". En el mateix manuscrit es troben altres exemples amb la figura de Déu portant el disc, que no corresponen al tema de la *Maiestas* i en els quals manca la inscripció (fol. 19). Tots els estudiosos estan d'acord a veure en la il·lustració del foli 2, entre altres, indicis evidents de la incidència de l'escriptori carolingi de Tours en la il·lustració de Beats d'aquesta família. Al detall del *globulus* o

<sup>33</sup> Aquest tema és àmpliament tractat per SCHAPIRO, M., "Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems, *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954 (recollit a *Estudios sobre el Románico*, Madrid, 1984, p. 344-360, hi ha també traducció castellana), on recull tots els exemples que coneix, entre els quals l'estendard de Sant Ot a n. 9, p. 351.

*mundus* s'hi afegeix la màndorla en 8 que procedeix del mateix origen<sup>34</sup>. En els mateixos ambients dels escriptors hispànics tenim exemples contemporanis com ara al còdex Vigilanus o albeldensis (976) que presenta una imatge de Déu sostenint l'esfera en la qual la inscripció que l'acompanya insisteix en la interpretació que es volia donar del globulus: "*dominus in tribus digitis dextere molem orbe libravir*", a l'"Aemilianensis". Podem considerar també les representacions que ens ofereixen el còdex Aemilianensis i el manuscrit de procedència hispànica conservat a París B.N.Ms Smith-Lesouef 2, pt. 2, ja del segle XI<sup>35</sup>.

És ben sabut que el Beat de Girona és l'únic d'aquests manuscrits que arribà a terres catalanes en una data força primerenca així com que a l'entorn del 1100 s'il·lustrà, tal vegada a Girona o bé a Ripoll, el conegut com a Beat de Torí a partir del Beat del segle X que es conservava a la catedral<sup>36</sup>. En aquest manuscrit i en el fol. 1 s'interpreta la forma circular o esfèrica sostinguda entre els dits de Déu d'una manera pràcticament idèntica i es copia també la inscripció "*mundus*" (en un altre foli, el 171 v. amb l'escena del Senyor entronitzat i el riu de la vida també s'usà la màndorla en forma de vuit i el disc sense, però, inscripció). És una via clara de difusió del tema dins dels ambients dels escriptors catalans en aquestes dates. A través d'altres vies, probablement, arribà aquest model de tradició carolíngia també a l'escriptori de Vic. D'aquesta procedència coneixem el fol. 18 del Textus Quatuor Evangeliorum (mitjan segle XI) on Crist dins de la màndorla, flanquejat de dos éssers angèlics, també sosté una forma circular, sense inscripció, entre els seus dits<sup>37</sup> (fig. 9). Vaig tenir ja ocasió de posar de relleu aquest tema tot analitzant el frontal anomenat d'Ix (fig. 8) on, una vegada més, com a Girona, s'uneixen la màndorla en vuit i l'esfera a la mà

<sup>34</sup> Vegeu darrerament J. Williams, *A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. I. Introduction*, Londres, 1994, p. 62-63 i *II. The ninth and tenth centuries*, II, Londres, 1994, p. 52, que recull la bibliografia anterior.

<sup>35</sup> Codex Vigilanus, fol. 16v. Domínguez Bordona, *Spanish Illumination*, Nova York, 1930, I, 25; Codex Aemilianensis del 994. ID, I, 28; el manuscrit de París a F. Avril, *Manuscrits enluminés de la péninsule ibérique*, París, 1983, n. 34.

<sup>36</sup> M.E. Ibarburu, "Beatus de Torí", *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, p. 131-141 i J. Yarza, "Beat de Torí", *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 82-83.

<sup>37</sup> Textus Quatuor Evangeliorum, M. Ep. de Vic, ms. 15, fol. 18. R. Alcoy, *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona, 1986, p. 754-763.



de Crist, però sense inscripció<sup>38</sup>. Aquest darrer cas és particularment interessant per als nostres interessos, ja que malgrat que la procedència del frontal no és tan clara com el seu nom o apelatiu dona a entendre, ningú no dubta que es tracta d'una obra produïda dins de l'extens bisbat de la Seu i de manera més concreta s'ha parlat del taller de la mateixa Seu. No és el moment de posar en qüestió el tema dels tallers catedralicis per a la producció de frontals d'altar de fusta pintats, però és força probable que l'obra que esmentem, per la seva qualitat d'execució pugui haver-se realitzat en el centre més actiu de la zona. Justament als mateixos ambients i potser nodrint-se dels mateixos models elaborats o conservats en l'escriptori catedralici de la Seu cal atribuir l'estendard de Sant Ot, una obra notablement més ambiciosa que qualsevol dels antependis romànics que coneixem. Cal recordar, respecte d'això, que també s'ha insinuat una procedència urgellenca per a un rar antependi brodat que es conserva al Victoria and Albert Museum de Londres que estem estudiant.

Hem provat de remarcar dues línies de coneixement i de difusió del tema iconogràfic bàsic d'arrel carolíngia dins del món hispànic: el que correspon a unes cronologies dins el segle X i el que podem constatar en obres més tardanes que se situen des de mitjan segle XI fins al XII, i en dues àrees també diferenciades: els regnes cristians hispànics d'occident i els tallers i escriptors de l'antiga Marca Hispànica. No podem pronunciar-nos sobre la possibilitat d'una continuïtat i difusió entre aquests dos focus culturals i artístics, tot i que l'arribada de manuscrits occidentals als centres importants de la Marca sigui un fet prou conegut: el Beat de Girona ja esmentat i el Beat de la Seu d'Urgell que pertany a una recensió diferent i no presenta les particularitats que fins ara ens ocupen, en serien els dos exemples més importants.

Un tema que s'associa de manera particular amb el que comentem i que és pendent encara de resolució, és el de la comprensió dels models iconogràfics i els errors interpretatius corrents en el procés. La lectura eucarística que interpreta el disc o globus portat o mostrat a la mà de Déu com a hostia i que es vincula a les polèmiques eucarístiques viscudes de forma intensa en el món carolingi, represes més tard a França, s'ha volgut supo-

<sup>38</sup> GUARDIA, M., "Frontal d'Ix", *Museu Nacional D'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 136-138.

sar també en les representacions hispàniques. És un tema que fou llargament debatut fa uns anys i s'imposà el criteri que efectivament el contingut bàsic de la imatge de Crist configurada amb el disc tenia sempre aquesta significació tot i que s'observa sobretot al llarg del segle XI en la transmissió de l'esquema freqüents errors i confusions entre la forma de disc-hòstia i esfera-mundus<sup>39</sup>. En els casos hispànics en els quals apareix la inscripció "*mundus*" o "*molem orbe*" sembla inacceptable forçar una lectura eucarística i no podem estar-hi d'acord. Pensem que tot i acceptar-la pels exemples carolingis, la imatge pot reinterpretar-se en un nou context de manera diferent. És més dubtós en els casos en què no hi ha inscripció, com el que ens ocupa, i que pot ser fàcilment una transmissió d'un model sense comprendre el significat originari, fins al punt de banalitzar i disminuir la forma fins als extrems. És el que pensem també pel frontal d'Ix.

D'alguna manera ens hem pronunciat més amunt quan citàvem la inscripció amb el nom d'Elisava i ens referíem a ella com a donant de l'estendard. No estem en condicions de precisar si l'estendard tingué originàriament una funció o ús exclusivament militar com creuen molts autors o si ja fou fet per a una utilització vinculada amb l'església de la Seu. En tot cas pensem que la importància de la inscripció en el conjunt de l'obra i la representació probable dels donants, fan pensar que Elisava no fou la brodadora sinó més aviat qui manà fer el brodat. No s'ha de descartar dins una àmplia polèmica sobre el sentit de la fórmula *me fecit* als brodats i a d'altres obres així com a la documentació de l'època, que la lectura com em feu o em feu

<sup>39</sup> La qüestió ha estat tractada i discutida bàsicament per W. Neuss, en relació amb els manuscrits hispànics, tot negant la lectura eucarística ja proposada d'antic, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, p. 42 i *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Münster, 1931; i W.W.S. Cook ja havia estudiat amb detall el tema en relació amb el frontal d'Ix en el seu article: "The earliest painted panels of Catalonia. II. Two panels in the Barcelona Museum and the iconography of the Globe-Mandorla", *The Art Bulletin*, VI, 2, 1923, p. 3-32, on recollia la lectura eucarística. M. Schapiro defensa en dos articles la lectura eucarística amb arguments sòlids en relació amb el món carolingi, però que ell mateix considera més febles per a la lectura dels exemples tardans on les contradiccions i "errors" són freqüents, ("Two Romanesque...", citat, i "A Relief in Rodez and the Beginnings of Romanesque Sculpture in Southern France", *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963 (recollit també a *Estudios sobre el Románico*, citat)). En relació amb els manuscrits carolingis on es palesa aquesta particularitat iconogràfica, vegeu H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, esp. p. 42. Darrerament J. Williams, "A Corpus of the Illustrations...", citat, II, Londres, 1994, p. 52, hi torna en relació amb el Beat de Girona tot recollint sense discussió la lectura eucarística proposada pels autors anteriors.

fer (*fecit fieri*) ha de ser discutida en cada cas individual. Tenim prou documentació i indicis per a sostenir una interpretació o la contrària. Així, per exemple, una via intermèdia seria el cas dels brodats en els quals costa, o per la documentació sabem, que foren encarregats per un personatge femení de la cort i que aquest mateix personatge en dirigí l'elaboració en mans d'un grup de brodadores al seu servei<sup>40</sup>. Hem parlat abans de la qualitat de l'obra i de la tècnica utilitzada que fa pensar en un grau de professionalitat alt i per tant en un producte sorgit de tallers amb mà d'obra masculina o femenina, adscrits o vinculats amb un centre important com podria ser la Seu d'Urgell durant els segles XI i XII. El nom d'Elisava o Elisabet és prou comú com per no donar indicis notables, tot i que la prosopografia ens fa conèixer la normalitat del seu ús per membres de la família comtal d'Urgell tot al llarg d'aquest període<sup>41</sup>. El coneixement de les bones relacions entre comtat i bisbat fan ben probable que s'oferís com a exvot un estendard com el que ens ocupa a l'església per part dels comtes o bé que s'oferís a l'església un estendard utilitzat amb caràcter militar pels mateixos comtes i fins i tot que fos brodat per a servir d'estendard als exèrcits particulars del bisbe d'Urgell que, com és sabut, tingué si més no en alguns moments un destacat protagonisme lluitant conjuntament en algunes expedicions amb els exèrcits comtals.

Les preguntes que es plantegen en una primera aproximació al tema del coneixement dels brodats i dels tallers de brodadors/es són les mateixes que deriven dels estudis que s'ocupen arreu d'Europa d'aquests escassíssims vestigis d'una producció important qualitativament i quantitativament en la societat alt medieval. La documentació s'ha de revisar amb profunditat, i naturalment s'han de valorar els indicis que deriven d'altres estudis tot i que les situacions no són directament extrapolables d'unes zones o

<sup>40</sup> Sobre aquestes qüestions, vegeu la síntesi que planteja darrerament C.R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, Madrid, 1995, p. 35-66, esp. 61-66, amb detingut esment a casos documentats i abundant bibliografia concreta; els exemples anglesos recollits per Staniland, "Medieval Craftsmen...", citat, i els estudis continguts a *Opus Anglicanum. English Medieval Embroider*, Londres, 1963.

<sup>41</sup> En efecte, el nom Elisava=Elisabet és recurrent en la documentació del comtat d'Urgell i de manera particular en la mateixa família comtal durant aquest període que va del segle XI al XII. Tot i que la recerca prosopogràfica realitzada pel professor De Palol, tal com consta als seus papers, fou detinguda, no creiem que hi hagi indicis per fer cap hipòtesi sobre quina de les Elisabets conegudes podria haver encarregat el brodat que ens ocupa. El nom sol no dóna cap indici per a una datació del brodat.

moments a altres. Cal, però, sobretot, no desvincular aquests problemes i la seva resolució de la problemàtica general del coneixement del funcionament de la producció artesanal alt medieval. A excepció feta dels escriptoris, ben poca cosa sabem encara dels tallers laics, vinculats o no amb monestirs o centres catedralicis, de la seva organització, de l'origen dels repertoris que utilitzaven i la seva transmissió.

Els estudis sobre les tècniques i materials dels teixits brodats són importants perquè ens poden ajudar a comprendre preecedències, datacions, tallers, etc., però no hem de deixar de banda que són peces que reflecteixen unes tendències i un context historicoartístic que cal comprendre en tota la seva riquesa de matisos.



Fig 1



Fig 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8





Fig. 9